



**University of
Zurich^{UZH}**

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2016

”[D]en Keil in den Stamm zu treiben”. Zur kritischen Sprachform in Wilhelm Raabes ”Meister Autor oder die Geschichten vom versunkenen Garten”

Drath, Marie

DOI: <https://doi.org/10.1515/jdrg-2016-0006>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-124824>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Drath, Marie (2016). ”[D]en Keil in den Stamm zu treiben”. Zur kritischen Sprachform in Wilhelm Raabes ”Meister Autor oder die Geschichten vom versunkenen Garten”. In: Parr, Rolf; Bertschik, Julia. Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft. Berlin/Boston: De Gruyter, 94-112.

DOI: <https://doi.org/10.1515/jdrg-2016-0006>

Marie Drath

„[D]en Keil in den Stamm zu treiben“

Zur kritischen Sprachform in Wilhelm Raabes „Meister Autor oder Die Geschichten vom versunkenen Garten“

Wer kritisiert, vergeht sich gegen das Einheitstabu,
das auf totalitäre Organisation hinauswill.
(Adorno, *Kritik*)

Dass es sich bei Wilhelm Raabes *Meister Autor oder Die Geschichten vom versunkenen Garten*¹ von 1874 um einen kritisch selbstreflexiven Text handelt, der sich in deutlicher Weise von einer Literaturprogrammatik unterscheidet, die danach verlangt, alles „in einer zusammenhängenden Geschichte darzustellen“² oder eine „Totalität der poetischen Person“³ zu entwerfen, kann angesichts der bisherigen Forschung als Gemeinplatz gelten. Spätestens seit Hans-Jürgen Schraders Aufsatz zur *Gedichteten Dichtungstheorie* gehört ein Blick auf die „poetische Rede und Selbstreflexion“, das „allgegenwärtige Durchschimmern einer gegen die geläufigen Dichtungsprogramme gerichteten poetologischen Reflexion des Erzählvorgangs“, in Wilhelm Raabes Texten zum methodischen Kanon der Forschung.⁴ Gerade mit Blick auf den *Meister Autor* ist immer wieder deutlich gemacht worden, dass dieser Text in besonderem Maße von „erzählerischen Reflexionen“ durchzogen ist, die die „Textoberfläche [...] immer wieder unterbrechen“.⁵ Dirk Götsche führt den Text zudem als wichtiges Beispiel eines „Reflexionsmodells moderner Zeiterfahrung“ an, in dem die „radikalen Verän-

1 *Wilhelm Raabe: Meister Autor oder Die Geschichten vom versunkenen Garten*. In: *Sämtliche Werke*. Braunschweiger Ausgabe, Bd. 11. Hg. von Karl Hoppe u. Rosemarie Schillemeit. Göttingen 1973, S. 5–157. Im Folgenden unter der Sigle BA 11 im Text nachgewiesen.

2 *Julian Schmidt: Die Reaktion in der deutschen Poesie*. In: *Theorie des bürgerlichen Realismus*. Hg. von Gerhard Plumpe, Stuttgart 1985, S. 91–99, hier 94.

3 *Otto Ludwig: Der poetische Realismus*. In: Plumpe (wie Anm. 2), S. 148–150, hier 149.

4 *Hans-Jürgen Schrader: Gedichtete Dichtungstheorie im Werk Raabes*. Exemplifiziert an „Alte Nester“. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* [im Folgenden: JbRG] 1989, S. 1–27, hier 2 u. 24.

5 *Walter Schmidt: Textschichten einer fiktiven Autobiographie. Zum Subtext von Wilhelm Raabes „Meister Autor“*. In: JbRG 2012, S. 1–26, hier 21. Die neueste Studie zu „Meister Autor“ findet sich bei *Natalie Moser: Die Erzählung als Bild der Zeit. Wilhelm Raabes narrativ inszenierte Bilddiskurse*, Paderborn 2015, S.131–166. Auch hier wird der Text vor allem mit Blick auf seine komplizierten, reflexiven Erzählverfahren, z.B. als Spiel zwischen trivialen und romantisch-arabesken Erzählweisen sowie auf seine Polyperspektivik hin analysiert.

derungen des sozialen Lebens im Zeitalter des Fortschritts“ kritisch thematisiert werden.⁶ Bei Heinrich Detering wird der *Meister Autor* gar zu einer „Allegorie des neunzehnten Jahrhunderts“, die „zweideutig und gebrochen [...] die Struktur des [...] Romans“ bildet.⁷

1. „[W]enn man in irgendeiner Weise anfang“ – Reflexive Grundstrukturen

Die Doppeldeutigkeit und Gebrochenheit des Textes lässt sich zunächst in seiner grundsätzlichen Erzählstruktur erkennen, die – wie so oft in Raabes Texten – eine fiktive Schreiberfigur ins Feld führt, die sich in mühsamer Schreibarbeit an einem Erzählgeschehen abzuarbeiten versucht und damit eine Gleichzeitigkeit von Erleben und Beschreiben suggeriert. Zu diesem Erzählverfahren gehört, dass der Schreiber sein Tun immer wieder offen reflektieren muss. Im *Meister Autor* changieren diese Darstellungsweisen zwischen Rechtfertigungsgesten, eine bestimmte Ordnung in den Text bringen zu müssen, einer Art von Werbestrategie für die eigene dichterische Schreibkompetenz sowie der schleichenden Erkenntnis darüber, dass dem Schreiben eine Unkontrollierbarkeit inhärent ist, die es erst im Prozess der Entstehung und Realisierung seine Handlungswege finden lässt:

Was aber diese vorliegende Schrift anbetrifft, so wurde dieselbe wenigstens im Anfange einzig und allein nur deshalb unternommen und abgefaßt, um von dem Besuche zu handeln, den mir der Meister Kunemund abstattete. Daß ich aber am Schlusse heirate, beweist wieder einmal, daß man niemals weiß, wie's endet, wenn man in irgendeiner Weise anfang. – [BA 11, S. 17]

Zentrales Augenmerk in Bezug auf die reflexive Gebrochenheit des *Meister Autor* kommt in fast allen Lektüren zudem dem Eisenbahnunfall zu, der sich in der Mitte des Textes ereignet. In der harschen Unterbrechung der linearen Bahn wird der Schnellzug als Kollektivsymbol der Modernisierung mit seinen Effekten der zeitlichen Beschleunigung und topographischen Umdeutung zum Stillstand gezwungen.⁸ Inka Mülder-Bach hat in ihrer Studie zu einer *Poetik des*

⁶ Vgl. den Beginn des vierten Kapitels zum Thema „Modernisierung und Zeiterfahrung“ bei Dirk Götsche: Zeitreflexionen und Zeitkritik im Werk Wilhelm Raabes, Würzburg 2000, S. 74–109.

⁷ Vgl. Heinrich Detering: Ökologische Krise und ästhetische Innovation im Werk Wilhelm Raabes. In: JbRG 1992, S. 1–27, hier 1–10.

⁸ Zum Verständnis der Eisenbahn als „neue[m] Kollektivsymbolsystem des 19. Jahrhunderts“ vgl. Jürgen Link u. Rolf Parr: Schiene – Maschine – Körper. Eine kleine Archäologie der Sym-

Unfalls deutlich gemacht, dass sich die Darstellung von Unfällen in der Literatur als wichtiges Mittel einer modernen Erzähltechnik erweist, mit Hilfe derer eine zeitliche und empirisch-ereignishafte Leerstelle gesetzt werden kann, die in Form einer traumatisch nicht-fixierbaren Augenblicklichkeit und Kontingenz den Macht- und Erzählstrukturen eines auf Repräsentation und Handlung ausgerichteten Erzählkonzepts widerspricht:

Als ein Ereignis ohne Motivation und Intentionalität, das die Modalitäten von Zufall und Notwendigkeit durchkreuzt und dessen Identität im Spannungsfeld von Vorgängigkeit und Nachträglichkeit zerrieben wird, irritiert der Unfall nicht nur traditionelle Handlungsmodelle, sondern scheint sich der Repräsentation grundsätzlich zu entziehen.⁹

Neben den reflektierenden Schreiberkommentaren und der narrativen Unterbrechung durch den Eisenbahnunfall lässt sich ein Entzug von Repräsentation auch an den paratextuellen Rändern des Textes erkennen. Der erste Teil des Titels *Meister Autor* ruft dabei zunächst ganz direkt die Frage nach der Bedeutung oder dem Status von Meister- und Autorschaft auf den Plan. Es lässt sich als poetologische Finesse des Textes verstehen, dass sich die nominelle Setzung *Meister Autor* sowohl als Titel auf den Text in seiner Gesamtheit als auch auf genau die Figur innerhalb des Erzählten beziehen lässt, die der fiktive Ich-Erzähler in mühevoller Arbeit zu beschreiben sucht. Somit fallen hier die Vorstellung vom Gegenstand als Anlass des Schreibens sowie die vom fertigen literarischen Text zusammen. In der Konstruktion des Doppeltitels wird dieser verunsicherten Autor-Instanz in einem nächsten Schritt eine Auseinandersetzung um die Gattung des Textes gegenübergestellt: *Meister Autor oder Die Geschichten vom versunkenen Garten*. Auf die Pluralität der *Geschichten* ist in der Forschung immer wieder hingewiesen worden.¹⁰ Sie bringt die Behauptung zum Ausdruck, dass es sich hier um eine Sammlung von Erzählweisen handelt und widerspricht der Vorstellung einer singulären, alles umfassenden Meistererzählung. Gleichzeitig

bolik des Vehikel-Körpers. In: UniReport. Berichte aus der Forschung der Universität Dortmund 19 (1994), S. 15–21; zudem gibt die wichtige kulturwissenschaftliche Studie von Wolfgang Schivelbusch Aufschluss über den tiefgreifenden kulturellen Einfluss der Eisenbahn auf Konzeptionen von Zeitlichkeit und Räumlichkeit im 19. Jahrhundert. Ders.: *Geschichte der Eisenbahn. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt/Main 2000.

⁹ Inka Mülder-Bach: Poetik des Unfalls. In: *Poetica* 34 (2002), S. 193–221, hier 199.

¹⁰ Vgl. Fritz Martini: Wilhelm Raabes Verzicht auf ‚Versöhnung‘. Bemerkungen zu „Meister Autor“. In: *JbRG* 1981, S. 169–193, hier 174f.; Wieland Zirbs: Strukturen des Erzählens. Studien zum Spätwerk Wilhelm Raabes, Frankfurt/Main [u.a.] 1986, S. 168; Schmidt (wie Anm. 5), S. 6; Moser (wie Anm. 5), S. 156f.

beziehen sich die *Geschichten* auf einen *Garten* in seiner Einzelheit. Der Garten ruft dabei ein ganzes Arsenal tradierter literarischer Topoi auf den Plan: vom paradiesähnlichen locus amoenus bis hin zum arkadischen Landschaftsgarten. In seinem Vortrag über *Heterotopien* hat Michel Foucault einmal mehr den Zusammenhang zwischen Garten und Roman deutlich gemacht:

Der Garten ist ein Teppich, auf dem die ganze Welt zu symbolischer Vollkommenheit gelangt [...]. Wenn man den Eindruck hat, Romane ließen sich leicht in Gärten ansiedeln, so liegt das daran, dass der Roman zweifellos aus der Institution der Gärten entstanden ist. Das Schreiben von Romanen ist eine gärtnerische Tätigkeit.¹¹

Im Titel von Raabes Text wird diese „gärtnerische Tätigkeit“ in ein paradoxes Gattungsgebilde hineingezogen. Denn der Garten in seiner Einzelheit ist versunken und lässt sich nur noch in einer pluralen Form der *Geschichten* zur Darstellung bringen.

Die Rede von *Geschichten* reißt wiederum historische Schichten auf. Mit dem in Raabes Tagebuch verzeichneten Beginn des Projekts *Meister Autor* im Oktober 1872 rückt die Entstehungsgeschichte des Textes nahe ins historische Umfeld der Reichsgründung. Dem lang ersehnten Akt der Reichseinigung sind dabei die militärischen Auseinandersetzungen des Deutsch-Französischen Kriegs vorausgegangen. Die *Geschichten* lassen sich somit auch als Kommentar dazu verstehen, dass sich dieser historische Vorgang der Nationenbildung nicht in die Totalität eines einzelnen Narrativs zwängen lässt, wie es die offizielle wilhelminische Geschichtsschreibung des Historismus praktizierte.¹² Ein solches

¹¹ Michel Foucault: Die Heterotopien. In: Ders.: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge. Übers. von Michael Bischoff, Frankfurt/Main 2013, S. 7–22, hier 15.

¹² Zum wilhelminischen Geschichtsnarrativ vgl. u.a. Leopold von Ranke 1874 veröffentlichte Abhandlung „Genesis des Preußischen Staates“. Neben dem offensichtlichen Bezug auf den fortschreitenden Duktus einer Schöpfungsgeschichte, die durch den Begriff ‚Genesis‘ markiert wird, wird im Eingang zu den vier Büchern eine geschichtliche Teleologie mit dem Ziel der Reichseinigung bzw. Nationengründung entfaltet, die sich in Form eines scheinbar historischen Rückblicks inszeniert: „Auf dieser Grundlage nun, und wenn wir nicht irren, in eigenenthümlichem Bewußtsein dieser Pflichten, hat sich vor allen anderen das brandenburg-preußische Territorialfürstenthum entwickelt, und ist zu der größten Macht von allen aufgestiegen. Was durch den großen Gang der Dinge, die in Niemandes Willkür gestanden, nothwendig geworden war, eine europäisch-deutsche Stellung zu ergreifen, und eine innere, auf sich selber beruhende Ordnung zu gründen, ist, wenn auch anderwärts versucht, doch hier hauptsächlich durchgesetzt worden. Ob dann jemals auf diesem Boden auch die Einheit der Nation, die unvergessen blieb, in durchaus nationaler Gestaltung wiederhergestellt werden könne, blieb einer fernen Zukunft zu entscheiden vorbehalten.“ Leopold von Ranke: Genesis des Preußischen Staates. Vier Bücher Preußischer Geschichte, Leipzig 1874, S. XX.

Ringen mit der Durchsetzungsgewalt eines eindeutigen Masternarrativs macht sich im Inneren der Erzählung auch auf der Ebene der Handlung bemerkbar, z.B. dann, wenn die Erbschaft des Gartens „dem Stadterweiterungsplan [der] Prioritätenstraße“ (BA 11, S. 45) zum Opfer fällt.

Als eine weitere historische Dimension ruft der Name *Meister Autor* seinen Namensvetter St. Autor oder Auctor, Schutzpatron der Stadt Braunschweig, auf.¹³ Dieser soll die Stadt vor allem vor den kriegerischen Auseinandersetzungen im Thronfolgestreit zwischen Welfen und Staufern beschützt haben. In Hermann Dürres *Geschichte der Stadt Braunschweig im Mittelalter* aus dem Jahr 1861 heißt es hierzu:

In einer Nacht – so hieß es damals – erschien Autor, „der heilige Mann“, dem Erzbischof von Trier, welcher sich in dem Heere König Philipps befand, im Traume und sprach: Siehe, ich bin Autor; diese Stadt will ich in der Noth nie verlassen, so lange man mich da ehrt. Sag darum dem Könige, er solle mit seinem Heere baldigst abziehen, wenn er und die Seinen verschont bleiben wollen von des Todes Macht.¹⁴

Ende des 14. Jahrhunderts wurde dem Heiligen Autor zu Ehren eine Kapelle in Braunschweig errichtet, als Zeichen der Buße für die mittelalterlichen Bürgerunruhen, die sogenannten Braunschweiger Schichten, deren letzter großer Aufstand 1374 zum Ausschluss aus der Hanse geführt hatte. Braunschweig war im späten Mittelalter eine der unruhigsten europäischen Städte. Immer wieder kam es zu Auseinandersetzungen um politische Bürger- und Mitspracherechte zwischen der Stadtregierung, dem Rat der Stadt, und den handwerklichen Gilden, die in revolutionsartigen, blutigen Aufständen ausgetragen wurden. In der Kapelle des St. Autor finden sich die Wappen der getöteten Bürgermeister aufgereiht.¹⁵

Somit eröffnet der Text mit dem Namen *Meister Autor* im Inneren die Frage nach der Bedeutung von Autorschaft und den damit verbundenen unsiche-

¹³ Zum Braunschweig-Bezug im „Meister Autor“ s. vor allem *Antje Alber*: Zwischen Idyllik und gründerzeitlicher Zivilisation. Wilhelm Raabes Braunschweig-Roman „Meister Autor oder Die Geschichten vom versunkenen Garten“. In: Braunschweiger Heimat 79 (1993), S. 3–27 [zum Heiligen Autor, S. 20–24], sowie *Gabriele Henkel*: Braunschweig in Raabes „Meister Autor oder Die Geschichten vom versunkenen Garten“. Stadt-Paradigma und narrative Struktur. In: Literatur in Braunschweig zwischen Vormärz und Gründerzeit. Hg. von Herbert Blume u. Eberhard Rohse, Braunschweig 1993, S. 277–295.

¹⁴ *Hermann Dürre*: Geschichte der Stadt Braunschweig im Mittelalter, Braunschweig 1861, S. 83.

¹⁵ Vgl. hierzu vor allem das Kapitel „Der Aufstand vom Jahre 1374“. In: *Dürre* (wie Anm. 14), S. 151–168 sowie die Ausführungen zur Stadt Braunschweig in: Niedersächsisches Städtebuch. Hg. von Erich Keyser, Stuttgart 1952, S. 42–51.

ren Schreibmanövern seiner Schreiberfigur eine Auseinandersetzung um die Gewalt- und Sinnstrukturen von geschichtlichem Erzählen, das sich entlang von Krieg, Revolten und Aufständen manifestiert. Der Titel *Meister Autor oder die Geschichten vom versunkenen Garten* markiert dabei in seiner doppelten Struktur – zwischen einer Fokussierung auf die figurale Ebene, welche sich auf den Autor der Textes, den Schutzpatron oder eine fiktive Figur innerhalb des Erzählten beziehen lässt, sowie der Gattungsebene zwischen Textsammlung, Roman und historischer Meistererzählung – eine Unentscheidbarkeit, in deren Spannungsfeld die Bedeutungszuschreibungen bewusst offen gehalten werden. In dieser Perspektive einer hermeneutischen Unentscheidbarkeit kann das Versunkenen-Sein des Gartens, sein unwiederbringlicher Verlust, auch in seiner metaphorischen Übertragung als Akt der geistigen Vertiefung oder Kontemplation gelesen werden. In diesem Sinne ließen sich *Die Geschichten vom versunkenen Garten* vor allem als Beschreibungen einer in sich selbst vertieften ästhetischen Form verstehen, einer Form, die sich in einem Zustand des Reflektierens befindet und dabei stets vom eigenen Verschwinden, der eigenen Auflösung bedroht ist. Eine ähnliche Beobachtung, die einen solchen Zusammenhang von Verschwinden und Reflektieren erkennt, hat auch Dirk Göttsche für den Text *Meister Autor* beschrieben:

Die Erzählung verdeutlicht die temporale Erscheinungsform der Dialektik der Aufklärung durch das ironische Motiv, daß sich das moderne Bewußtsein des Erzählers des geschichtlich Untergehenden jeweils erst im Augenblick seines Verschwindens bewußt wird.¹⁶

Indem Göttsche die Denkfigur der *Dialektik der Aufklärung* aufruft, die in ihrem Grundmotiv eine stets vorhandene Gefahr der „rastlosen Selbstzerstörung“ und das „[Versinken] in eine neue Art von Barbarei“ als der Aufklärung inhärentes Element zu denken gibt,¹⁷ findet sich hier erneut eine Kritik des Textes *Meister Autor* am aufgeklärten Fortschrittsdenken, das auf eine lineare Meistererzählung hinauswill, formuliert. Dabei tritt ein weiterer wichtiger Begriff mit auf den Plan – der der Bewusstwerdung. „Es geht nicht um die Kultur als Wert, [...] sondern die Aufklärung muß sich auf sich selbst besinnen, wenn die Menschen nicht vollends verraten werden sollen“, heißt es in der Vorrede bei Horkheimer und Adorno.¹⁸ Folgt man der Spur des Versunkenseins des Textes in seine

¹⁶ Göttsche (wie Anm. 6), S. 77.

¹⁷ Max Horkheimer u. Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente, Frankfurt/Main 1969, S. 1.

¹⁸ Ebd., S. 5.

eigene ästhetische Form, stellt sich im nächsten Schritt die Frage, welche Art der sprachlichen Umsetzung ein solcher Akt der Selbstbesinnung oder Bewusstwerdung erfahren kann. In seinem Buch *Reden über Rhetorik* beschreibt Wolfram Groddeck den Akt der sprachlichen Bewusstwerdung als zentrales Merkmal von poetisch rhetorischer Sprache:

Die Rhetorik, als analytisches Instrument, setzt die Sprache als vorhandenes und ausgebildetes System voraus, aber sie kann auch die Entstehung und die Bedingung der Möglichkeit von Sprache beschreiben, indem sie sich in der Sprache als deren generierendes Prinzip wiedererkennt. [...] Die normale, will sagen ungestörte, Rede ist bedingt durch die Vergessenheit ihrer selbst. [...] Literatur als Sprache, die sich ihrer Mittel – und das heißt: ihrer selbst – bewußt und des „Vollzugs“ müde wird, ließe sich begreifen als gestörte Rede, ja als ein Spracherwachen. [...] [Z]wischen bewußt und unbewußt, liegt also der Ursprung der Redekunst [...].¹⁹

Im Folgenden soll den Diskussionen und Lektüren des Textes *Meister Autor oder Die Geschichten vom versunkenen Garten* im Lichte solcher Überlegungen zum Reflexionspotential der Rhetorik poetischer Sprache eine weitere Lektüre an die Seite gestellt werden, die das Spiel mit rhetorischen Verfahren in den Blick nimmt und deutlich machen soll, dass der Text vor allem als eine konkrete Arbeit an der Sprache seine spezifischen Formen der Reflexion und Kritik gewinnt. Er zeigt sich dabei innerhalb eines Spannungsfeldes, welches sich zwischen den bisher aufgezeigten Aspekten – komplizierte paratextuelle Ränder, doppelt gebrochene erzählerische Grundstruktur, historische Vielschichtigkeit und narrativ schockartige Unterbrechungen – aufspannt.

II. Historische Gegenbilder – Meister Autor ist ein Kritiker

Meister Autor Kunemund ist nicht nur vom Namen her eine Figur, deren Sprachmodus der mündlichen Rede in auffälliger Weise durch den gesamten Text hindurch betont wird. „Wann und unter welchen Umständen der Meister Kunemund den Ausspruch tat, weiß ich nicht mehr; aber daß er ihn tat, weiß ich“ (BA 11, S. 7), so lautet der Beginn des Textes. Und sogleich setzt der Meister in aller rhetorischen Wortgewandtheit ein: „Ich verstehe die Welt wohl noch, aber sie versteht mich nicht mehr“ (ebd.). In der kühnen Wortverdrehung, einer rhetorischen Figur des Epanodos, wird hier der hermeneutische Diskurs um die Beziehung zwischen Ich und Welt als rhetorisches Spiel mit den Prinzipien der Wie-

¹⁹ Wolfram Groddeck: *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*, Frankfurt/Main, Basel 2008, S. 12–14.

derholung und Umkehrung eröffnet. Von Beginn an setzt die Figur Meister Autor Kunemund ihr Sprechen als eine Gegenbewegung, als einen ‚Rückweg‘ oder eine ‚Rückkehr‘, die das sprachliche Denken um einen „antithetischen Gehalt anreichert“.²⁰ Kein Wunder, dass ein solches Manöver den um Linearität ringenden Schreiber Emil von Schmidt in Bedrängnis bringt und nach wenigen Absätzen zum ersten Schreibabbruch führt: „Doch da hat mich das Anfangen sofort weit in die Mitte meines Berichtes hineingerissen [...]: ich hebe von neuem an zu erzählen.“ (BA 11, S. 8) Der *ordo naturalis* einer teleologisch geordneten Abfolge von Anfang, Mitte und Schluss findet sich hier sogleich einem unkontrollierbaren Abstrahieren in *medias res* – ‚abstrahere‘ bedeutet nichts anderes als ein Hingerissen- oder Fortgerissen-Sein – ausgesetzt, das schließlich nur durch die Unterbrechung und den Neubeginn gebannt werden kann. Zu der sprachlich-rhetorischen Umkehrungskraft vom ersten Ausspruch des Meister Autor herührend, macht auch die genealogische Herkunft dieser Figur die Sache kompliziert, denn hier kommt einer direkt aus der Literatur: Über die Schnitzbank und das Schnitzmesser, mit dem er dem Schreiber Emil von Schmidt „bedenklich vor der Nase“ herumfuchelt, ruft die literaturgeschichtliche Abfolge von „[m]ündliche[r] Tradition, Schreiberkunst und Druckerkunst“ (ebd., S. 7) den Bezug auf ein Grimm’sches Märchen auf, aus welchem der Meister Autor Kunemund „in gradeste[r] Linie ab[stammt]“ und somit seine Verwandtschaft mit „den berühmtesten Leuten im deutschen Volke“ (ebd., S. 8) ins Recht setzt. Das *Märchen von einem, der auszog das Fürchten* – und eben nicht das Kämpfen oder die Furchtlosigkeit – zu lernen entpuppt sich als tiefgreifende Bedrohung für die vermeintlich natürliche Disposition des Schreibberichtes. Wer dem angedeuteten Sprung in die Mitte des Textes als Spur folgt, landet inmitten eines Eisenbahnunfalls: „Personen- und Güterzug entgleist ... Bahn unbefahrbar! ...“ (ebd., S. 55).

Bevor man allerdings als Leser oder Leserin, die den Sprung in die Mitte nicht sofort gewagt haben, sondern der sukzessiven Ordnung des Textes Folge leisten, beim Eisenbahnunfall anlangt, ereignen sich zunächst allerlei Begegnungen zwischen den beiden Figuren. Eine wichtige Rolle nimmt dabei ein Besuch des Meister Autor bei Emil von Schmidt in der Stadt ein, von dem sich jener einen Ratschlag oder eine Unterstützung in Sachen Erbrecht verspricht. Was hieraus entsteht, ist ein seitenlanger monologischer Vortrag, der dem

20 Heinrich Lausberg: *Handbuch der Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München 1960, § 798. Bei der rhetorischen Figur des *Epanodos* oder lateinisch *Regressio* (beides wörtl. ‚Rückkehr‘ oder ‚Rückweg‘) handelt es sich um eine „Umkehr der Wortfolge bei der Wiederkehr, so daß das vorherige erste Wort nunmehr das letzte wird, und umgekehrt“ (*Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. von Gert Ueding, Bd. 2, Darmstadt 1994, Sp. 1240).

Schreiber Emil von Schmidt aufgrund seiner holprig gebrochenen, mündlichen Erzählweise als durchaus bearbeitungswürdig erscheint:

Ich werde den Meister Autor seine Geschichte und vor allen Dingen seine Vorgeschichte, wenn auch nicht ohne Farbe und Rundung, so doch bündig und ohne meine hundert notwendigen Zwischenfragen, Ermutigungen, Anfeuerungen und Nötigungen vortragen lassen. [Ebd., S. 20]

Und wieder setzt der Meister Autor mit aller auf die Prinzipien der Umkehrung und der Umschweife abzielenden Wortgewandtheit ein:

Sehen Sie, Herr, da Sie es nicht übelgenommen haben, daß ich Ihnen hier heute so auf den Hals gefallen bin, so will ich denn auch weit genug ausholen, um den Keil in den Stamm zu treiben, nämlich ganz von vorn oder von hinten, wie sie es nehmen wollen. Nämlich das ist nicht so, daß man einfach denkt, es verstehe sich von selber, daß man sich in der Welt finde, mit seinen Augen sehe, mit seinen Ohren höre [...]. Herum mit dem Karren – ganz im Gegenteil! Es versteht sich dieses gar nicht von selber [...]. [Ebd., S. 20f.]

Im Herumreißen des Karrens ins Gegenteil finden sich die hermeneutischen Verfahren erneut einer Umkehrung ausgesetzt. In der Unentscheidbarkeit zwischen „von vorn oder von hinten“ gerät die Ordnung des Erzählens durcheinander. Im weiten Ausholen verschwimmt dabei die Vorstellung davon, ob das, was den hermeneutischen Zusammenhang prägt, *vor* oder *hinter* ihm liegt. Fest steht jedoch, dass es sich im Sinne des Meister Autor bei der Verkehrung ins Gegenteil um einen Akt handelt, der einen „Keil in den Stamm zu treiben“ versucht. Ihm ist daran gelegen, den Baum aufzuspalten, ihn zu teilen, ja vielleicht zu fällen. Der Baum erinnert dabei an eine der ältesten Metaphern für eine sprachliche Wissensordnung. Noch Diderot und D’Alembert hatten den Aufbau ihrer *Encyclopédie* in Analogie zum Bild eines Baumes gesehen.²¹ Von hieraus weiterdenkend, kann das Teilen oder Aufspalten auch in seiner ganz buchstäblichen Bedeutung gelesen werden, nämlich als Kritik. In einem kleinen Aufsatz über das Stichwort *Kritik* hat Adorno den Kritiker einen Spalter genannt und mit ihm einen der bürgerlichen Grundkonflikte enttarnt, den „Widerspruch zwischen der neuzeitlichen Emanzipation des kritischen Geistes und seiner gleichzeitigen

²¹ Vgl. die bildliche Darstellung des „Système figuré des connoissances humaines“ im ersten Band der „Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers“ von Denis Diderot und Jean-Baptiste le Rond d’Alembert aus dem Jahr 1751; vgl. hierzu auch die Ausführungen in der Einleitung von Günter Berger in: Enzyklopädie. Eine Auswahl, Frankfurt/Main 2013, S. 21–29.

Dämpfung“.²² Demnach gibt es im Bürgertum die Tendenz „Kritik stillzustellen. [...] Der einzelne Bürger soll vor der Wirklichkeit kapitulieren“.²³ Die kritische Emanzipation ist laut Adorno vor allem durch den Begriff der Mündigkeit getragen, die Eigenschaft, die dafür steht, dass der Mensch es schaffen kann, sich aus der von Kant beklagten Unmündigkeit mittels der Vernunft herauszukämpfen: „Mündig ist der, der für sich selbst spricht, weil er für sich selbst gedacht hat und nicht bloß nachredet; der nicht bevormundet wird.“²⁴ Der Begriff der Mündigkeit führt wiederum zurück auf den Namen des Meister Autor Kunemund, dessen Mund sich durch eine gewisse Kunde, eine Kundigkeit auszeichnet. Meister Autor Kunemund ist ein Kritiker.²⁵

Die widerstrebenden Kräfte, die seinem Akt des Kritisierens inhärent sind, verweisen in ähnlicher Form wie es auch in Adornos Formulierung der Kapitulation durchscheint, auf einen Kontext des Kampfes oder des Krieges. Die Position des Kritikers zeichnet sich dabei vor allem dadurch aus, dass er in der Lage ist, ein Widerstreiten unterschiedlicher Perspektiven offenzuhalten und den gängigen Narrativen von Sieg und Niederlage ein anderes Sprechen entgegenzusetzen. In seiner Vorgeschichte, die der Meister Autor dem Schreiber Emil von Schmidt in einem kritischen Monolog präsentiert, kommen seine eigenen Kriegserfahrungen im Rahmen der Befreiungskriege zur Sprache:

In den Pulverqualm der Befreiungskriege rochen wir grade noch hinein; zu Waterloo kamen wir noch grade recht, [...] nach Paris sind wir gekommen, das heißt bis in den Schloßhof von Saint-Cloud [...]. An den Schloßhof von Saint-Cloud will ich mein Lebttag gedenken – [BA 11, S. 22]

²² Theodor W. Adorno: Kritik. In: Kulturkritik und Gesellschaft II. Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften, Bd. 10.2, Frankfurt/Main 1977, S. 785–793, hier 787.

²³ Ebd., S. 786f.

²⁴ Ebd., S. 785.

²⁵ Dirk Götsche hat in seinem Aufsatz zu einer postkolonialen Sicht auf Wilhelm Raabes Texte eine These zum „Meister Autor“ entwickelt, die ein „Deutungsdreieck“ zwischen den Figuren Emil von Schmidt, Meister Autor und dem „Mohren“ Ceretto Wichselmeyer erkennt. Sowohl Meister Autor als auch Ceretto Wichselmeyer werden dabei zu Trägern einer Kritik an den „Rationalisierungsprozesse[n] der sich durchsetzenden kapitalistischen Industriegesellschaft“. Dirk Götsche: Der koloniale „Zusammenhang der Dinge“ in der deutschen Provinz. Wilhelm Raabe in postkolonialer Sicht. In: JbRG 2005, S. 53–73, hier 70. Da der hier vorliegende Aufsatz es sich vor allem zum Thema macht, den rhetorisch-poetischen Gehalt einer kritischen Sprachform der Figur Meister Autor herauszuarbeiten, wird der Zusammenhang zur Figur Ceretto Wichselmeyer nicht weiter expliziert. Bereits am Begriff des ‚Spaltens‘ jedoch zeigen sich Bezugspunkte, denen es sich lohnen würde weiter nachzugehen: „Es wird mir eine große Ehre sein“, sprach der Mohr aus dem Bremer Schüsselkorb mit der ernsthaften Miene; dann aber grinste er in einer Weise, die die Wand gegenüber hätte anreizen können, dasselbe zu tun und einen Spalt zu erzeugen, querüber von der Decke bis zum Fußboden. – “ (BA 11, S. 103).

Im historischen Bild des Schlosshofes von Saint-Cloud beginnen sich die historischen Schichten auf eigenartige Weise zu überlagern.²⁶ Die Geschichte des Meister Autor verweist dabei auf eine historische Szenerie, in der die braunschweigischen Soldaten – „wir Braunschweiger“ (BA 11, S. 22) – im Gefolge des britischen Herzogs von Wellington sich irgendwann zwischen Waterloo und Paris in diesem besagten Schlosshof eingeschlossen finden. Trotz des Siegs über Napoleon wird den Braunschweigern der vaterländische Siegestaumel verwehrt: „Sie ließen uns in den Bratenduft von Paris hineinriechen, ließen uns abschwanken, schoben uns in den Schloßhof von Saint-Cloud und verriegelten sämtliche Tore hinter uns!“ (Ebd.) Von diesem Übergriff, diesem Ausbleiben einer echten Teilhabe am militärischen Erfolg, tragen einzelne ein Trauma davon, welches sie für den Rest ihres Lebens kennzeichnen wird:

Es soll mir kein Mensch wehren, daß ich auch das auf den langweiligen Kerl, den Wellington und seinen verdammten Schloßhof von Saint-Cloud schiebe, daß mich eine Entzündung befiel, die mich fünf Jahre lang in argen Schmerzen fast blind machte [...]. [Ebd., S. 23]

Ironie der Geschichte, dass sich diese Szenerie fast sechzig Jahre später wiederholen wird. Im Deutsch-Französischen Krieg, der in seiner Folge zur Ausrufung des Deutschen Reiches in Versailles führen wird, nehmen die Preußen das Schloss von Saint-Cloud ein, welches daraufhin von der französischen Armee bis auf die Grundmauern zerschossen und niedergebrannt wird.²⁷ Somit zeichnet der Schlosshof von Saint-Cloud gewissermaßen ein Gegenbild zum siegreichen Gemälde des Versailler Schlosses. Die Entzündung, die den Meister Autor befallen hat, führt zum Abbruch seiner institutionellen Gelehrten-Karriere. Sie bildet den Grund dafür, dass er sich in einem Leben im Walde zusammen mit seiner Ersatzfamilie rund um den Förster Arend Tofote und dessen Tochter Gertrud einrichten wird.

Mitten in den euphorischen Nachwirkungen der Reichsgründung im Jahre 1871 also, bietet Raabes Text mit dem Meister Autor Kunemund eine Figur auf, die eine kritische Gegenrede zur Sprache bringt, indem sie von ihren eigenen individuellen Kriegserfahrungen spricht und somit die vermeintliche Unversehrtheit und narrative Totalität eines durch Krieg herbeigeführten National-

²⁶ Vgl. hier auch *Martini* (wie Anm. 10), S. 180f.

²⁷ Vgl. hierzu *Marius Vachon*: *Le chateau de Saint-Cloud. Son incendie en 1870, Paris 1880*. Das Schloss von Saint-Cloud ist zudem der Ort, an dem Napoleon Bonaparte am 18. Brumaire VIII (1799) seinen Staatsstreich durchgeführt sowie Napoleon III. am 28. Juli 1870 den Preußen den Krieg erklärt hatte.

diskurses mit einer Gegenperspektive konfrontiert. Im selben Jahr, in welchem Raabe die Konzeption seines Textes beginnt, erscheinen gleichzeitig so ideologisch ungebrochene Schriften wie Friedrich Theodor Vischers Abhandlung *Der Krieg und die Künste*.²⁸ Die Raabe-Forschung hat immer wieder deutlich gemacht, dass das Verhältnis von makroskopischer Weltgeschichte und mikroskopischer Lebens-Geschichte bei Wilhelm Raabe vor allem zugunsten einer Perspektive auf die individuellen Erfahrungsformen zum Ausdruck gebracht wird. Ernst Stöckmann z.B. nennt dieses eine „Ästhetik des betroffenen Subjekts“, mit Hilfe derer die Texte eine „Dialektik von weltpolitischer und individualgeschichtlicher Geschichtsauffassung kritisch zur Geltung bringen“.²⁹ Diese Dialektik findet sich im Text *Meister Autor oder Die Geschichten vom versunkenen Garten* als eine rhetorische Auseinandersetzung zwischen der Figur Meister Autor Kune-mund und dem Schreiber Emil von Schmidt offen ausgestellt.

III. „[I]m freien Felde vor die Alternative gestellt“ – Der Eisenbahnunfall als Ort der Reflexion

Eine solche These lässt sich in besonderer Weise anhand einer Lektüre des Eisenbahnunfalls in der Mitte des Textes verdeutlichen. Der Unfall als kontingentes modernes Ereignis eröffnet einen anderen Verhandlungsplatz. Die Mitte als strategisch wichtiger rhetorischer Ort wird aus der rasanten Linie der „anscheinend so glatten Bahn“ herausgerissen (BA 11, S. 65). Es ist der Ort, der den „Vollzug“ der Sprache, die „normale, ungestörte Rede“,³⁰ im Bild der eingleisig-linearen Eisenbahn einer Unterbrechung aussetzt und die Unfall-Beteiligten zu unbequemen Entscheidungen und Auseinandersetzungen zwingt: „Wer es schon mitgemacht hat, weiß es, wie die Welt in solcher Lage sich gibt; wer noch nicht im freien Felde vor die Alternative gestellt wurde, [...] der mag sich selbst den Puls fühlen. –“ (BA 11, S. 56) Der Schreiber Emil von Schmidt scheint sich in dieser Lage recht souverän zurechtfinden zu können. In gekonnter bürgerlicher Manier gelingt es ihm in wenigen Absätzen das „Durcheinander von Fragen und Antworten“ (ebd.) in einen idyllischen Panoramablick auf die ihn jetzt umgebende Landschaft zu transformieren:

²⁸ Friedrich Theodor Vischer: *Der Krieg und die Künste*. Vortrag am 2. März im Saale des Königsbaues zu Stuttgart gehalten, Stuttgart 1872.

²⁹ Ernst Stöckmann: Der erzählte Krieg als Sinnkritik der Weltgeschichte. Zur Ästhetik des betroffenen Subjekts in Raabes Kriegserzählungen der mittleren Zeit. In: JbRG 2009, S. 82–99, hier 84.

³⁰ Vgl. die Beschreibungen zur Rhetorik von Groddeck (wie Anm. 19).

Und weithin zu überblicken lag die Ebene im Sonnenduft und im Süden das Gebirge im weißlichen Glanze. In Schlangenlinien zog sich der Bahnkörper durch die Fläche und um die Hügel, hier verschwindend, dort von neuem auftauchend, bis sich die Windungen im Dunste der Ferne verloren. [Ebd., S. 57]

Was hier als eine Strategie der Stabilisierung seine Wirkung zeigt, hat Albrecht Koschorke in seiner Studie zur *Geschichte des Horizonts* als „visuelle[n] Vollzug der bürgerlichen Emanzipation“ beschrieben. Demnach ist beim panoramatischen Blick das „Ich [...] sowohl Mitte als auch die perspektivische und transzendente Blindstelle in dieser errungenen Omnipotenz des Sehens“.³¹

Somit wird deutlich, dass der Schreiber Emil von Schmidt hier – in der Mitte des Textes – dem unterbrochenen Vollzug der Sprache einen „visuellen Vollzug“ des panoramatischen Blicks entgegensetzt und sich selbst als bürgerliches Ich in der Mitte dieser Unterbrechung positioniert. Im visuellen Modus springt er gleichsam auf den Bahnkörper und die Bahngleise, die das Landschaftspanorama strukturieren, wieder auf – die Gefahr der gestörten Rede ist gebannt. Die „Schlangenlinien“ rufen zudem einen direkten Bezug auf William Hogarth' *Line of Beauty* auf und verbinden den Akt der Setzung bürgerlicher Subjektivität mit einer Tradition des ästhetisierenden Blicks auf die Landschaft.³² Den Spuren einer solchen Traditionslinie folgend, stellt sich dabei immer wieder die Frage, ob der Bedeutungszusammenhang des Ichs dem „visuellen Vollzug“ vorausgeht oder sich erst nachträglich aus ihm heraus bildet. In Goethes *Italienischer Reise* schiebt sich zwischen die Beschreibungen der eigenen subjektiven Anschauungen des Alpenpanoramas die folgende interessante Reflexion:

Zu meiner Welterschaffung habe ich manches erobert, doch nichts ganz Neues und Unerwartetes. Auch habe ich viel geträumt von dem Modell, wovon ich so lange rede, woran ich so gern anschaulich machen möchte, was in meinem Innern herumzieht, und was ich nicht jedem in der Natur vor Augen stellen kann.³³

Der Begriff der Eroberung in Goethes Formulierungen legt einen weiteren Bezug frei, der der Tradition des Panoramablicks eingeschrieben ist, nämlich seine enge kulturelle Verbundenheit mit dem militärischen Diskurs, konkret mit

³¹ Albrecht Koschorke: *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt/Main 1990, S. 157 u. 162.

³² Vgl. hierzu die Ausführungen zum ästhetisch-philosophischen Begriff der Landschaft von Rainer Piepmeyer (*Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Hg. von Joachim Ritter u. Karlfried Gründer, Bd. 5, Darmstadt 1980, S. 15–27).

³³ *Johann Wolfgang von Goethe: Italienische Reise*. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. XI. Autobiographische Schriften III, München 192002, S. 17.

dem umschweifenden Blick des Generals oder Feldherrn auf die offene Landschaft.³⁴ Bereits in den Schriften Friedrichs des Großen wird dieser Blick als „richtiger Blick“ oder *Coup d'œil* thematisiert. Der General wird demnach „auf die geringste Anhöhe steigen, um das Terrain zu übersehen und zu recognosciren, um seine Position zu wählen, so wie er gleichfalls nach den Regeln der Fortification die schwächsten Oerter in seines Feindes *Ordre de bataille* gewahrt werden wird“.³⁵ In Carl von Clausewitz' Abhandlung *Vom Kriege*, die posthum in den Jahren 1832–1834 erschien und bald zu einem Standardwerk der preußischen Militärtheorie wurde, taucht der Blick des *Coup d'œil* interessanterweise im Kapitel zum „kriegerischen Genius“ auf. Dort heißt es:

Bei dem *coup d'œil*, und der Entschlossenheit liegt es uns ganz nahe, von der damit verwandten *Geistesgegenwart* zu reden, die in einem Gebiete des Unerwarteten, wie der Krieg ist, eine große Rolle spielen muß; denn sie ist ja nichts als eine gesteigerte Besiegung des Unerwarteten.³⁶

In ähnlicher Weise scheint dem Schreiber Emil von Schmidt mit Bezug auf das Eisenbahnunglück eine solche „Besiegung des Unerwarteten“ zu gelingen. Umso auffälliger ist es, dass der Text kurz darauf einen weiteren Störungsversuch ins Feld führt:

Der goldene Weizen dicht hinter mir sang leise im leichten Winde. Die letzten Passagiere hatten sich längst aus meinem Gesichts- und Gehörkreise verloren, als das Gebell eines Hundes und der Schall von Fußritten im Korn mich bewog, mich langsam und widerwillig nach der Störung hin umzudrehen. [BA 11, S. 58]

Im widerwilligen Umdrehen wird dem Schreiber Emil von Schmidt eine unbequeme Rück-Bewegung abverlangt. Gerade an der Stelle, an der sich sein Sprachgestus in Form einer poetischen Verdichtung im metaphorischen Singen des Weizens sowie in der Alliteration vom „leisen und leichten Winde“ zu entfalten sucht, bricht die Störung in den poetischen Redefluss ein. Das Umdrehen im Sinne eines Zurückbeugens des Körpers kann dabei als eine performativ aus-

³⁴ Vgl. hierzu Günter Oesterle: „Coup d'œil“ und „point de vue“. Korrespondenz und Kontrast des Feldherrn- und Soldatenblicks im stehenden Heer des Absolutismus. In: „Es trübt mein Auge sich in Glück und Licht“. Über den Blick in der Literatur. Festschrift für Helmut J. Schneider zum 65. Geburtstag. Hg. von Kenneth S. Calhoun [u.a.], Berlin 2010, S. 146–158.

³⁵ Friedrich der Große: General-Principia vom Kriege applicirt auf die Tactique und auf die Disciplin derer Preußischen Truppen (1753). In: Gesammelte Werke Friedrichs des Grossen in Prosa. Hg. u. übers. von J. M. Jost, Berlin 1837, S. 537.

³⁶ Carl von Clausewitz: Vom Kriege. Hinterlassenes Werk. Erster Theil, Berlin 1832, S. 62.

gestaltete Figur der Reflexion verstanden werden. Sie korrespondiert als Bewegung mit der rhetorischen Figur des Epanodos, wie sie sich zu Beginn des Textes in der Auftaktrede des Meister Autor Kunemund gezeigt hat. In dieser reflexiven Störung findet die Wiederbegegnung, das „Wiederfinden“ (ebd., S. 59), wie es im Text heißt, mit dem Meister Autor statt: „– hier war der Meister Autor!“ (Ebd., S. 58) Die zeitliche Entstellung zwischen *hier* und *war* macht dabei deutlich, dass sich die Begegnung im Bereich des Sprachlichen vollzieht. Sie markiert die Gleichzeitigkeit des „Ursprungs aller Redekunst“ zwischen einer deiktischen sprachlichen Setzung *hier* sowie einer rückblickend reflektierenden Auseinandersetzung *war*.³⁷ In einer ersten Dialogszene in der Namen, Fragen, Achselzucken und Redensarten ausgetauscht werden, bewegt sich die Begegnung zwischen dem Schreiber Emil von Schmidt und Meister Autor Kunemund sukzessive in Richtung eines Moments der Überschreitung:

Nachher lud er mich [...] ein, den ausgetretenen Steg mit dem vermorschten Astloch in der Mitten und die Schwelle seines Hauses zu überschreiten. [...] und jetzt, in diesem Moment, senkten sich mir die Gegensätze [...] von neuem scharf in die Seele. [BA 11, S. 65]

Was aus diesem Versunkensein in die Gegensätze, das an die *Geschichten vom versunkenen Garten* und somit an die Vertiefung in die Dialektik der eigenen ästhetischen Form erinnert, wie sie sich vom Titel her aufgespannt hat, als Überschreitung entsteht, ist ein schwallartiger Gedankenmonolog des Schreibers Emil von Schmidt. Für einen kurzen Augenblick bricht sich hier seine eigene Modernekritik Bahn, welche die Gefahr der Verdrängung, die im Konzept der linearen Ungebrochenheit und im Fortschrittsparadigma angelegt ist, erkennt – um diese Reflexion dann in einem nächsten Schritt wiederum jeglichem hermeneutisch-sprachlichen Zusammenhang zu entziehen:

Auf die lange, heiße Fahrt durch das neunzehnte Jahrhundert der unvermutete Stillestand und der jähe Schrecken! Mitten im wirbelndsten Leben die aufdringliche Kunde von den Trümmern und vom Tode da vorn auf der anscheinend so glatten Bahn! Dann die stillen, erstaunten Minuten in der Einsamkeit des Feldes, am duftigen Hang des Hohlweges, – die weite Aussicht in die lachende, beweglich-unbewegte Ferne! Und nun?

Nun das – das, was immer bei allem Getümmel und Getöse der armen Welt doch zur Seite – da hinter dem Hügelzug – hinter dem Walde, hinter der Mauer des kleinen Gartens – hinter den Fenstern des Hauses, an welchem wir vorüberfliegen, – – hinter dem Gewühl in der eigenen Brust sich weiter und weiter spinnt: das große, offenkundige Geheimnis! Ja das, was Hunderttausende von Meilen ferne von uns liegt und in welches uns doch ein

³⁷ Vgl. Groddeck (wie Anm. 19).

Schritt hineinführt! Das Aller-Welt-Weisheit-Volle – das, was hinter allen Dingen liegt, die uns im Augenblick größer als es dünken, meine Herrschaften: die Stille des Vegetierens, die Stille des Urgrundes – der ungekräuselte, dunkele, schrecklich-schöne Spiegel, durch den aller Aufruhr in uns, meine Herren und Damen, und außer uns, meine Herren und Damen, doch nur wie Bild an Bild nichtsbedeutender Zufälligkeit fließt! – – – – – [Ebd., S. 65f.]

Die Stelle beginnt damit, dass der Text sich in Form einer Re-Lektüre selbst liest. In einem knappen Absatz wird die Szenerie der letzten zwei Kapitel rekapituliert. Dabei gewinnen die Ausführungen im Verlauf deutlich an Rhythmisierung und breiten die zurückliegenden paradigmatischen Topoi der Erzählung – Hügel, Wald, Garten, Haus – als einen sich syntagmatisch weiterspinnenden Faden aus. Im „unvermuteten Stillestand“ öffnet sich ein Zwischenraum, der die traumatisch verschüttete „Kunde von den Trümmern und vom Tode“ sichtbar werden lässt. In einer sich fortspinnenden Dynamik gerät der Bedeutungszusammenhang der Dinge außer Kontrolle. Gleichzeitig setzt das dynamische Fließen und Vorwärtsdrängen das Bild einer ‚inneren Bahn‘ bzw. das eines ‚inneren Getriebenseins‘ frei, das an Schopenhauers Konzeption vom Willen als ‚Ding an sich‘ erinnert.³⁸ Im zweiten Buch von *Die Welt als Wille und Vorstellung* heißt es:

[V]ielmehr ist dem als Individuum erscheinenden Subjekt des Erkennens das Wort des Räthfels gegeben: und dieses Wort heißt WILLE. Dieses, und dieses allein, giebt ihm den Schlüssel zu seiner eigenen Erscheinung, offenbart ihm die Bedeutung, zeigt ihm das innere Getriebe seines Wesens, seines Thuns, seiner Bewegungen.³⁹

An anderer Stelle wird der Einblick ins „innere Getriebe“ des Willens mit dem metaphorischen Bild einer „Zauberlaterne“ beschrieben, die „viele und mannigfaltige Bilder zeigt“.⁴⁰ Der „unvermutete Stillestand“, der den Vollzug der ungestörten Rede unterbricht und die hermeneutische Kohärenz des Ichs bedroht, kann mit Bezug auf Schopenhauers Metaphysik des Willens ins Bild eines innerlichen Fließens transformiert werden: „[E]wiges Werden, endloser Fluß, gehört zur Offenbarung des Wesens des Willens“.⁴¹ Der philosophischen Anschauungsart folgend, gelangt der Schreiber Emil von Schmidt am Ende seines Monologs auf der Schwelle des Hauses des Meister Autor Kunemund zum Schritt der Nega-

³⁸ Zum Schopenhauer-Bezug an dieser Stelle vgl. die Anmerkungen in BA 11, S. 466f., sowie Martini (wie Anm. 10), S. 185f.

³⁹ Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung* I und II. Nach der Ausgabe letzter Hand hg. von Ludger Lütkehaus, München 1998, S. 151.

⁴⁰ Ebd., S. 215.

⁴¹ Ebd., S. 229.

tion: „nur selten war die rege, durcheinander wimmelnde Welt, soweit sie mich anging, so ganz und vollkommen zu Nichts geworden, hinter mir versunken [...]“ (BA 11, S. 66). Ähnlich verhält es sich am Ende des ersten Bandes von *Die Welt als Wille und Vorstellung*: „Vor uns bleibt allerdings nur das Nichts. Aber Das, was sich gegen dieses Zerfließen ins Nichts sträubt, unsere Natur, ist ja eben nur der Wille zum Leben, der wir selbst sind, wie er unsere Welt ist.“⁴² Indem die „wimmelnde Welt“ hinter dem Schreiber Emil von Schmidt versinkt und er sich der Welt, die ihn im Willen zu sich selbst hat kommen lassen, als Nichts zuwendet, kann er auch das eigene Versunkensein als Akt der Kontemplation oder Reflexion hinter sich zurücklassen und der gestörten Rede einen dynamischen Entwurf entgegensetzen, der den Vollzug der Sprache auf transformierter Ebene im Innern des Ichs in Gang hält. Das „widerwillige“ Umdrehen als Figur der Reflexion, das ihm die Störung durch den Meister Autor Kunemund zu Beginn der Begegnung abverlangt hat, wird in der Konzeption des Schopenhauer'schen Willens abgewehrt und gebannt.

Kein Wunder, dass sich Meister Autor Kunemund aus diesem Bedeutungs- und Verstehenszusammenhang zurückzieht, der „wie Bild an Bild nichtsbedeutender Zufälligkeit fließt“. Im allerletzten Wort des Gesprächs in seinem Hause ist von ihm zu hören:

Nehmen Sie es mir nicht übel, lieber Herr; aber da ich Sie als einen ganz studierten, klugen und geschickten Menschen kennengelernt habe, so weiß ich auch ganz sicher, daß Sie das, was eben der Welt Lauf in diesen jetzigen jungen Tagen ist, besser verstehen als ich. Dummes und ungewaschenes Zeug möchte ich Ihnen nicht aufreden; also – leben Sie recht wohl. [BA 11, S. 71]

Im Anschluss an diese zufällige Begegnung der beiden Figuren in der Situation des Unfalls nimmt die „anscheinend so glatte Bahn“, der „Vollzug der normalen, ungestörten Rede“ wieder an Fahrt auf: „Das Hindernis war aus dem Weg geräumt, die Bahn wieder frei. Ich lehnte mit dem letzten schwerwichtigen Worte meines alten Freundes wieder in meiner Wagenecke und hatte Zeit, darüber nachzusinnen.“ (Ebd.) Angereichert mit dem Bewusstsein über die „schwerwichtigen Worte“ gibt sich der Schreiber Emil von Schmidt dem Vollzug des bürgerlichen Lebens hin. Im Gespräch mit seiner zukünftigen Gattin wird dabei die Notwendigkeit einer eindeutigen Sprache herausgestellt:

[...] wir legten einander unsere Stellung in der Gesellschaft klar und mit größtmöglicher Unbefangenheit dar und fanden von neuem aus, daß wir beide gar nicht verächtliche Gar-

⁴² Ebd., S. 527.

tenkünstler seien, sowohl was die Blumen- als was die Gemüsezucht anbetreffe. [Ebd., S. 152]

Im Bild der Gartenkünstler wird die Verhandlung um den Status ästhetisch literarischer Formen und die Blumen der rhetorischen Sprache erneut aufgegriffen. Auch der Bereich der Kunst will beherrscht sein und in die bürgerlichen Zucht- und Kultivierungspläne integriert werden. Man redet sich gegenseitig eine Gartenkunst ein, die alles klar und mit größtmöglicher Unbefangenheit darlegt. Auch Gertrud Tofote, die als letzte Generation mit dem Meister Autor Kunemund und dessen Weggefährten, ihrem Vater Arend Tofote im Abseits des Waldes aufgewachsen ist, wird in das sich in Volldampf und Eingleisigkeit durchsetzende, bürgerliche Lebenskonzept integriert, indem sie mit einem gewissen Vetter Vollrad verheiratet wird.

Am Schluss des Textes, bevor die neue Gesellschaft endgültig ihre Fahrt in Richtung Berlin aufnehmen wird – mit Zwischenhalt in Potsdam für einen Ausflug mit einer Erbtante, im „Garten des alten, klugen Königs Fritz zu Sanssouci“ (ebd., S. 157) – nimmt Meister Autor Kunemund noch einmal zu dieser Gartenkunst Stellung:

„Alles ist in der Welt vorhanden“, sagte er, „aber nichts an der richtigen Stelle. Da ist es denn keinem zu verargen, daß er sich eben drein findet und zugreift, wie es sich schickt. Was mich angeht, so verdenke ich es niemandem, wenn er seinen Garten bestellt, wie es ihm am nützlichsten scheint. Außerdem aber, Herr Baron, meine ich, daß, da über eines jeglichen Felder, Ansichten, Taten und Werke die Fußsohlen, Pferdehufe und Wagenräder der Nachkommenschaft doch endlich einmal weggehen, es gar keine Kunst ist, das Leben leicht und vergnügt und die Erde, wie sie ist, zu nehmen.“ [Ebd.]

In Gestalt der Stilfigur einer Litotes als doppelte Verneinung („keinem zu verargen“ – „verdenke ich es niemandem“) kommentiert der Meister Autor in aller rhetorischer Zurückhaltung und Bescheidenheit die bürgerliche Gartenkunst. Ob es sich hier um eine ironische Täuschung handelt, bleibt dahingestellt. Nimmt man jedoch den Ausspruch, dass „es gar keine Kunst ist, das Leben leicht und die Erde, wie sie ist, zu nehmen“ wörtlich, lässt sich darin ein ästhetisches Urteil erkennen, das einem sprach-unkritischen Realismus eine Absage erteilt und ihn aus dem Bereich der Kunst ausschließt. Gleichzeitig deutet sich im Wort *Erde* im selben Moment eine anagrammatisch entstellte, gestörte *Rede* an. Versunken in der Erde, wie sie ist, verbirgt sich die verstellte Rede. Der Schreiber Emil von Schmidt hat es sogleich erkannt und antwortet in einer gängigen Redewendung: „„Sie haben gut reden, Meister!““ (Ebd.).

Eine ganze Reihe von Deutungen dieses Textes hat die Figur Meister Autor bei allem kritischen Potential, das ihr zugesprochen wurde, zuletzt in den

Bereich der Resignation verwiesen (Göttsche, Detering, Hajek, Martini, Alber).⁴³ Angesichts dessen, was die hier vorgestellte Lektüre gezeigt hat, lässt sich dieser Resignation das besondere Vermögen einer rhetorischen Mehrdeutigkeit zusprechen – als die versunkene, in sich selbst vertiefte, aber jederzeit radikal aktualisierbare Möglichkeit der Sprache, sich selbst in einem Prozess des Re-Signierens wiederzuerkennen.⁴⁴ In einem kleinen kritischen Modell zum Stichwort *Resignation* hat Adorno die folgenden Gedanken formuliert:

Denken ist nicht die geistige Reproduktion dessen, was ohnehin ist. [...] Sein Unstillbares, der Widerwille dagegen, sich abspesen zu lassen, verweigert sich der törichten Weisheit von Resignation. [...] Offenes Denken weist über sich hinaus. [...] Was einmal gedacht ward, kann unterdrückt, vergessen werden, verwehen. Aber es lässt sich nicht ausreden.⁴⁵

Als eine solche Figur des Denkens gelesen, die sich ihrer Zuschreibung der Resignation verweigert, indem sie immer wieder die sprachliche Form der Re-Signation aufbietet, die den Vollzug der normalen Rede rhetorisch entstellen und somit über das, was ohnehin ist, hinausweisen kann, zeigt sich Wilhelm Raabes *Meister Autor* in einem dichtungstheoretischen Spektrum, das auf die rhetorisch poetische Sprache als Ort der Kritik setzt.

⁴³ Göttsche (wie Anm. 25), S. 70; Detering (wie Anm. 7), S. 9; Martini (wie Anm. 10), S. 181, 187, 189, 191; Siegfried Hajek: „Meister Autor“ – Sprachschichten und Motive. In: JbRG 1981, S. 149–168, hier 164; Alber (wie Anm. 13), S. 24.

⁴⁴ Zum Begriff der Resignation bei Raabe vgl. auch das Kapitel „Raabes Resignationen“ in: Hans Vilmar Geppert: *Der realistische Weg. Formen pragmatischen Erzählens bei Balzac, Dickens, Hardy, Keller, Raabe und anderen Autoren des 19. Jahrhunderts*, Tübingen 1994, S. 591–655. Geppert beschreibt hier ein bei Raabe angelegtes „Kunstprinzip des ‚immer neu Bezeichnens‘“ sowie ein „Programm proteischer Variation aber auch Kontinuität“ (ebd., S. 610). Interessanterweise hat auch Natalie Moser in ihrer Studie mit Bezug auf den „Meister Autor“ den Begriff der ‚Re-Signation‘ stark gemacht. Allerdings stellt sie diesen nicht im Spektrum seiner sprachlich-rhetorischen Wirkungskraft dar, sondern als ein Inszenierungs- oder Wiederholungsprinzip, das als eine „Form der Neubezeichnung [...] auf das im Spätwerk zur Profession getriebene Recyclingprinzip [verweist]“. Moser (wie Anm. 5), S. 161.

⁴⁵ Theodor W. Adorno: *Resignation*. In: *Kulturkritik und Gesellschaft II* (wie Anm. 22), S. 794–799, hier 798f.